

INTERVJU

---

028 Elementi  
kazališne estetike\*  
(razgovor s Peterom  
Brookom)

---

[s engleskoga prevela Iva Ogrizović]  
iva.ogrizovic@yahoo.com

\* Prevedeno iz BETWEEN TWO SILENCES: *Talking with Peter Brook*, ur. D. Moffit, Dallas: Southern Methodist University Press, 1999.



———— PETER BROOK rođen je 1925. u Londonu. Tijekom svoje karijere istaknuo se radom u kazalištu i na filmu. Režirao je velik broj Shakespearovih djela za Royal Shakespeare Company, na primjer: MJERA ZA MJERU (1950), TIT ANDRONIK (1955), KRALJ LEAR (1962), SAN LJETNE NOĆI (1970). U Parizu, 1970. godine osniva *International Centre for Theatre Research* (I.C.T.R.), multinacionalnu grupu glumaca, plesača i glazbenika koji su početkom sedamdesetih putovali po Bliskom istoku i Africi. Danas mu je sjedište u Bouffes du Nord Theatre. U svom se radu inspirirao teorijama eksperimentalnog kazališta Grotowskog, Brechta i Meyerholda te radovima Gordona Craiga i Stuarda Davisa. Veliki je utjecaj na njega imao i Artaud sa svojim konceptom Kazališta okrutnosti.

Od kazališnih produkcija najpoznatije su mu: MARAT/SADE, TIMON ATENSKI, IK, VIŠNJIK, UBU AUX BOUFFES, MAHABHARATA, WOZA ALBERT!, OLUJA, QUI EST LR?, SRETNI DANI, JE SUIS UN PHÉNOMÈNE, LE COSTUME, L'OS.

Od filmova koje je režirao najpoznatiji su: GOSPODAR MUHA, MARAT/SADE, KRALJ LEAR, MODERATO CANTABILE, MAHABHARATA, LA CERISAIE. Brookova autobiografija NITI VREMENA izlazi 1998. godine, a autor je knjiga PRAZNI PROSTOR (1968), THE SHIFTING POINT (1987) i THERE ARE NO SECRETS (1993).



——— *Iako je materijal koji slijedi raspoređen po temama, ovo je bila Brookova prva izjava, odgovor na prvo pitanje prvog javnog okupljanja za njegova posjeta. Atmosfera je na početku bila napeta i puna očekivanja. Prostor, strmo uzdignuta predavaona s oko 160 mjesta, bio je ispunjen studentima teatrologije, dodiplomantima i poslijediplomantima, nastavnim osobljem i ostalim posjetiocima. Od gostiju prisutni su bili Glenda Jackson, Gerald Feil i Gordon Davidson. Nakon kratkog pozdrava, moderator je postavio prvo pitanje.*

— PITANJE: Kazališni čin odredili ste kao čovjeka koji se kreće kroz prazan prostor dok ga netko drugi gleda. Možete li nam nešto reći o vašim susretima s umjetnicima i publikom?

PB: — (Duga pauza.) Vidite, upravo ovako počinje. Tišinom. Postoje dvije tišine. Možda postoje mnoge, ali dvije su krajnje točke tišine. Imamo mrtvu tišinu, tišinu mrtvih, koja ne pomaže nikome od nas, i imamo drugu tišinu, koja je vrhunski trenutak komunikacije—trenutak kada se ljudi, inače odvojeni jedni od drugih svim vrstama prirodnih ljudskih granica, odjednom nađu istinski zajedno, i taj se vrhunski trenutak izražava u nečemu što se neosporno dijeli, kao što se može osjetiti ovoga trenutka. Između dviju tišina, između samog dna mrtve tišine, tišine ljudi u kazalištu, na primjer, koji su upravo posve odustali i padaju u san i tišine kada su svi tako usredotočeni na isto stvarajući onu izuzetnu životnost, između njih dviju su različita područja, otkuda sva pitanja proizlaze. Pitanja nema ni na dnu ni na vrhu, svako pitanje proizlazi iz prostora između.

Smatram da je jedino što nam je u radu bitno, nastojati saznati koja je srž kazališnog iskustva te iz nje stvarati prema van. Vrlo je snažno pitanje: zašto? Zašto stvarati kazalište? Zašto nametati nešto vlastito drugim ljudima? Ili, zašto gubiti vrijeme gledajući tuđe radove? To je pitanje koje je u srži iskustva. Ako ne počnemo od tog pitanja, zaplićemo se u beskrajne teoretske rasprave o predanosti. Jesam li dovoljno predan? Treba li druga osoba biti predanija? Treba li publika bolje reagirati? Ovo nisu primarna pitanja, to su sekundarna pitanja. Ako smo sigurni u to zašto je neophod-

no stvoriti određeno iskustvo, ako smo zaista u to uvjereni, onda možemo uvjeriti i druge ljude. No, kako da budemo uvjereni u “zašto” stvaranja kazališta? Nema nikakvog smisla ulaziti u prostor kazališta kako bi iskusili nešto što možemo dobiti i izvan njega. Razumljivo. Kao drugo, nemamo razloga imati povjerenje u izvođače, osim ako osjetimo da ti ljudi traže nešto što ne mogu naći nigdje drugdje. Mi se nalazimo u takvom trenutku. Vi sjedite tamo; mi sjedimo ovdje. Netko postavlja pitanje; netko odgovara. To nije važno. Ono što jest važno je: osjećamo li da je vrijedno postavljati pitanja i vrijedno nastojati razumijeti pitanje. Potpuno je ista stvar s izvedbom.

Kazalište se bavi životom. Čime bi se drugim moglo baviti? Je li moguće u kratkom vremenu koje provedemo u kazalištu ući u životnu situaciju na potpuno drugačiji i intenzivniji način nego da smo se susreli s identičnom situacijom u bilo kojem dijelu našeg svakodnevnog života? Smatram da je to jedino pitanje.

\* \* \*

*Glenda Jackson odgovorila je na pitanje pričom (ovo što slijedi je sažetak odgovora, ne direktna transkripcija).*

*Uvijek, čak i u najboljim kazališnim izvedbama, nevidljivi zid postoji između glumca i publike, ili barem glumac želi tako misliti. Brookova predstava US, koja se bavila ratom u Vijetnamu, kulminirala bi u trenutka kada jedan od glumaca pali leptire. Jedne je večeri iz prvog reda parketa ustala jedna žena i popela se na pozornicu Aldwych Theatrea. Žena je bila u kasnim pedesetim godinama, uravnotežena, razumna, savršena pripadnica srednje klase. Uzela je upaljač i kutiju s leptirima iz glumčevih ruku te pustila leptire da odlete. Sa suzama koje su joj tekle niz obraze okrenula se prema publici i rekla: “Nisam luda, a nisam ni glupa. Samo vjerujem da možemo nešto učiniti.” Tada se vratila na svoje mjesto, a u cijelom je kazalištu započela žestoka rasprava.*

*(Potpuno drugačiju priču istog kazališnog trenutka (u kojem je kritičar Kenneth Tynan toliko dirnut da više na glumce na*

pozornici) ispričao je Brook u knjizi *NITI VREMENA*, Hrvatski centar ITI-UNESCO, Zagreb, 2003.)

— PITANJE: Želio bih ići na početak: kako ste postali kazališni umjetnik? Kako ste počeli? Što vas je formiralo kao dijete? Što vas je potaklo da postanete umjetnik?

PB: — Kad bih barem znao. Smatram da ništa ne dolazi kao rezultat razumnog razmišljanja i razumnih odluka. Mislim da kad god netko donese razumnu odluku, ona je ili kriva ili od nje odustane. Moji su roditelji odlučili da ću ja biti odvjetnik, budući da mi je brat doktor. To je bio razlog. Bilo je vrlo lijepo od njih što su rekli: "Jedan je sin doktor pa će drugi biti odvjetnik." A ja sam mislio, zašto ne? Imalo je smisla. Volio sam ići u kazalište i volio sam, čak i nešto više, ići u kino, ali mi nikad nije palo napamet da bi ijedno od toga bila profesija za odrasle. Nije mi sinulo da bih uistinu to mogao raditi, dok odjednom, sa svojih šesnaest nisam uvidio da ni ići u školu nije profesija za odrasle. Tako sam napustio školu i rekao: "Idem se baviti filmom." A moj je otac rekao: "Hajdemo se nagoditi. Idi i vidi kako je to raditi na filmu pod uvjetom da nakon godine dana upišeš fakultet." Mudro je mislio da će mi to ili izbaciti tu ideju iz glave ili je, naprotiv, učvrstiti. Probao sam godinu dana, a onda sam otišao na fakultet, što je bilo grozno iskustvo.

Naime, u međuvremenu sam zaboravio latinski, a tada se nije moglo upisati fakultet bez pismenog rada na latinskom. Morao sam se vratiti u školu kako bih naučio latinski i upisao fakultet. A dok sam bio na fakultetu upoznao sam stariju gospođu koja mi je rekla da i ona uči latinski. Rekao sam: "Zašto učite latinski?" Odgovorila je: "Zato što želim skladati kazališnu glazbu." Onda sam je pitao: "No, kakve ima latinski veze sa skladanjem kazališne glazbe?" Rekla mi je: "Pa, vidi, želim ići u glazbenu školu na Oxfordu, a da bih upisala glazbenu školu na Oxfordu, trebam napisati pismeni rad na latinskom. Zato učim latinski da upišem glazbenu školu jer ću u glazbenoj školi naučiti skladati glazbu za kazališnu predstavu." I vrlo mi je drago reći da je u dobi od sedamdeset i pet zaista napisala glazbu za Shakespeareov komad



odigran u vrtu u Oxfordu. To me potaklo da pomislim kako tu možda, na vrlo indirektan način, ima nešto interesantno pa sam otišao na fakultet i završio ga.

Tada mi je, budući da sam cijelo vrijeme na fakultetu proveo radeći samo predstave, filmove i takve stvari, to izgledalo kao razumna karijera. Pomislio sam, dakle, bavit ću se režijom. Otišao sam u veliku filmsku kompaniju, tamo je bio talijanski bogataš, tajkun koji je vodio tu kompaniju i ja sam mu rekao: "Želim režirati film." Uzeo me za ruku, pritisnuo je na svoje srce i rekao: "Mladiću, dođi raditi za mene. Radit ćeš za mene sedam godina i nakon sedam godina naučit ćeš dovoljno da režiraš film." Pomislio sam, sedam godina! Pa to je cijeli životni vijek! Stoga sam otišao i imao sreće jer je bankrotirao sljedeće godine. I sve je napustio te se povukao u samostan u Italiju.

Otišao sam i zaposlio se u filmskoj kompaniji i provodio sve vrijeme trčeći okolo sa scenarijima. Nitko ih nije želio. Pomislio sam: "No, što je ostalo? Postoji nešto što se zove kazalište. Kazalište sigurno više riskira jer je jeftinije." Otišao sam u Old Vic i rekao: "Mogu li režirati predstavu?" A oni su rekli: "Kada napraviš predstavu, javi nam i doći ćemo je vidjeti." Napisao sam pismo malom kazalištu za koje sam znao i pitao da li kod njih mogu režirati predstavu, no, mislio sam, moram im objasniti zbog čega želim raditi u tako malenom kazalištu pa sam im napisao dugačko pismo u kojem sam objasnio zašto želim raditi kod njih, a ne u nekom boljem kazalištu. Odgovorili su mi: "Poštovani gospodine, počašćeni smo vašom ponudom, ali smo vas prisiljeni odbiti." Tada sam naučio vjerojatno najvrjedniju lekciju za redatelja, a to je da treba smanjiti sredstva do razine na kojoj će vaš rad biti prihvaćen. Našao sam kazalište s dvadesetak sjedala gdje je predstava maksimalno koštala pedeset dolara; to je bila cijena za cijelu produkciju nove predstave. Vodila ga je snažna žena. Pogledala me i mogao sam joj vidjeti u očima: "Eto mladog čovjeka koji nije još ništa napravio, a vrlo odlučno želi režirati iako nema nikakvog iskustva. No, vrijedi riskirati." Tako je sve počelo.

\* \* \*

*U okviru diskusije o razbijanju iluzije i radikalizaciji kao neizbježnim popratnim pojavama sudjelovanja u kazalištu, student je Brooku postavio sljedeće pitanje.*

— PITANJE: Ako su prilike kada s ljudima koji rade na predstavi dijelite istu razinu predanosti i zajedničke energije rijetke, a još rjeđe kada dobijete pohvale od publike, kako održavate svoju postojanost?

PB: — Zanemarivši kreativnost, zanemarivši da smo umjetnici i vrativši se činjenici da postoji vrlo jednostavna razina zanata, a na toj jednostavnoj razini zanata uvijek se mogu osloniti na trud da se napravi dobar posao. U osnovi, pričate priču. Uvijek se možete vratiti tome. Pokušavate ispričati tu priču dobro, jasno, živopisno, na način koji će podići energiju svih uključenih; uvijek se možete vratiti tim vrlo, vrlo jednostavnim stvarima i onda iz njih postepeno, ponekad neočekivano, nešto nastane. Ljudi koji se bave kazalištem nikad ne smiju izgubiti iz vida činjenicu da, u nekom smislu, kazališta moraju biti puna. Ali moraju biti puna na častan način. No, tu se nalazi veliko pitanje. Biti pun na nečastan način je lako; biti prazan na častan način još je lakše.

\* \* \*

*Na jednom od okupljanja Brook se susreo sa studentima režije i dizajna. Ovo je pitanje postavio mladi redatelj s posebnim interesom za ono što smatra "oštricom" dramatičara u kazalištu danas.*

— PITANJE: Niste postavili mnogo suvremenih kazališnih komada drugih autora. Većina vašeg rada bavi se klasicima ili originalnim projektima u suradnji s vašom grupom. Sumnjate li, kao redatelj, u smjer kojim se kreće dramaturgija ili su vaši interesi negdje drugdje?

PB: — Sumnjam, to je istina. Smatram da je važno postavljati nove i suvremene radove, i postavili smo ih mnogo, ali uvijek nešto što je nastalo u suradnji s piscem. Osim MARAT/

SADEA, dugo vremena nisam postavio novi originalni komad. Predstava IK, koju smo sastavili, nastala je iz suvremenog rada antropologa. Ono što trenutno radimo temelji se na povijestima bolesti Olivera Sacksa, na kojima smo radili kao tim. Razlog je jednostavan.

Smatram da kazalište nije u svojem najboljem izdanju kada prikazuje stajalište samo jedne osobe. Jer koja je sjajna, sjajna osobina kazališta? Mislim da je sjajna osobina kazališta to što publika može vrlo duboko ući u proturječnosti; publika može potpuno ući u stajalište jedne osobe, a onda sljedećeg trenutka ući u ono druge. U mogućnosti ste vidjeti što se stvarno može učiniti u životu. Na primjer, dođete u bar i vidite muškarca kako vuče djevojku za kosu i udara je. Vrlo je teško u tom trenutku imati jednako duboko razumijevanje za oboje. Ne možete. Morate intervenirati, morate učiniti nešto. Odmah ste uključeni ili ste posramljeni jer stojite sa strane nadajući se da će netko drugi intervenirati. U kazalištu vidite kako Othello guši Desdemonu i ono što je sjajno u predstavi jest što možete osjećati vrlo, vrlo duboko i što je bolja gluma, što je bolja produkcija, to više ulazite u unutrašnjost likova. To je ono što radi cijeli kazališni proces. Omogućuje nam da uđemo dublje u situaciju jer se nalazimo u drugačijim okolnostima nego na ulici. Stoga možemo biti čovječniji, neograničeno otvoreniji nego na ulici. Nitko se od nas posebno ne ističe time što je cijeli dan otvoren. Htjeli bismo, ali nismo. Vrlo rijetko smo zaista otvoreni, zaista velikodušni i zaista prijemljivi.

Zanimljivo je, i smatram da je to znak našeg doba, da su u prošlosti uvjeti života omogućavali dramatičarima da budu izuzetno širokogrudni te poput romanopisaca. Postoji pisac kao Shakespeare koji je imao izuzetnu sposobnost izgraditi cijeli bogati svijet ljudi. Što je pisac bolji, manje osjećate da upravlja lutkama, a više da na tajanstven način ulazi u, i iza izvora života tih ljudi. Stoga se predstava ne sastoji u tome da netko lukavo upravlja ljudima kako bi iznijeli ono što on želi reći, već u nečem sasvim onkraj toga, nečem što je više bilo moguće prije nego što je danas. Dok postoje romanopisci kao što su Dickens, Balzac, Dostojevski i Tolstoj, u kazalištu ih ima manje. U cjelini, smatram da

je većina autora, posebno ako su imali određenog uspjeha, uhvaćena u zamku pisanja u skladu s tim uspjehom i stvaranja kazališnih komada sa svojim otiskom. Kolikogod da mi je to zanimljivo, uopće me ne zanima raditi na tome u kazalištu jer smatram da dramatičar nije sluga skrivenih stvarnosti kojima udahnuje život. On je sluga svojih stajališta, a to me ne zanima ni približno kao ono što se može dogoditi kada radimo kao grupa, iznoseći i dijeleći različita stajališta. Ono što iznikne može biti plemenitije u mjerilima ljudskog. To je moje iskustvo.

\* \* \*

039

*Sljedećih pet pitanja postavljeno je na diskusiji slobodno nazvanoj "Estetika, gluma i poučavanje". Iako su pojedina okupljanja imala radne "naslove", zapravo su najavljene teme često doživjele spontane izmjene. Pitanja su, između ostalog, postavili umjetnički direktori dvaju velikih regionalnih kazališta i moderator s Katedre za teatrologiju.*

— PITANJE: Mi koji radimo u neprofitnim kazalištima konstantno se susrećemo s pitanjem: kako se povezati s publikom i kakva bi publika trebala biti? Kako se postaviti prema pitanju današnje publike u kazalištu koje je usmjereno, barem u Americi, prema komercijalnim ciljevima?

PB: — Nemojte ništa što kažem uzeti doslovno jer je svako mjesto, svaka situacija drugačija. Mogu govoriti samo o svojim iskustvima, u nadi da će nešto iz njih biti sukladno vašima. Ne mogu reći ništa o stanju u američkim kazalištima, komercijalnim i nekomercijalnim, jer ne znam. Vjerojatno jedno od najvećih iskustava, najvažnijih iskustava koje sam doživio u kazalištu bilo je kada smo igrali po afričkim selima.

Došli smo s grupom glumaca u selo; seljani nisu uopće znali tko su ti ljudi i zašto smo tamo. Tražili smo dopuštenje da odigramo predstavu. Na pod smo stavili tepih i počeli svirati kako bismo privukli ljude. Publika se okupila. Ono što je bilo uzbudljivo—i više od toga, što nam je bilo

otkriće—jest da ako to učinite u tim uvjetima, doći će svi. Tako prije nego što ste uopće počeli, okrenete se oko sebe i vidite cijeli raspon godišta. Majke s dojenčadi. Budući da ne može ostaviti dojenče, majka uzme dojenče sa sobom. Mala djeca. Malo veća djeca. Adolescenti. Ljudi srednjih godina. Vrlo, vrlo stari ljudi, neka vrst starješina koji sjede zajedno. Imate cijeli taj raspon. To je publika. I zbog toga što je bilo sred bijela dana, mogli smo vidjeti sva njihova lica. Takva iskustva naučila su nas uživati i cijeniti osjećaj kako je publika to bolja što je raznolikija. Spominjem to jer u Parizu, više nego u Londonu, kazališta imaju specijaliziranu publiku koja ide u određena kazališta i na određene tipove predstava. Postoji intelektualna publika. Postoji avangardna publika. Postoji bulevardaska publika. Potpuno su odvojene, a dramatičar se na to oslanja. U Londonu također, dramatičar kao Tom Stoppard piše vrlo sofisticirane, vrlo intelektualne komade koji ovise o tome da li ste vi, publika, pročitali sve što je i on pročitao. To mora biti publika koja zna što znači kada se šali na račun Wittgensteina ili Schopenhauera, Junga ili Freuda, tako da on definitivno piše za specijaliziranu publiku. Užitek otkrivanja kako je to izvoditi za publiku u kojoj ima pomalo od *svakoga*, doveo nas je do želje da u našem kazalištu u Parizu igramo za niske cijene, i do želje da u svako kazalište privučemo što širu mješavinu ljudi jednostavno zato što to čini bolju publiku. Ako usporedite iskustvo specijalizirane publike i miješane publike, miješana publika pruža više radosti i daje bolji osjećaj, a igrajući pred njima shvaćate da postoje dvije stvari koje morate učiniti ako želite raditi sa široko miješanom publikom: morate biti jasni, što znači, ne možete mistificirati te morate naći nešto što će odmah zainteresirati sve te razine publike. Stoga morate imati određenu jednostavnost i zatim ići korak po korak kako ne biste izgubili nikoga iz publike. Tako je bilo u Shakespeareovo doba, s njegovom publikom. Ted Hughes u svojoj izuzetnoj knjizi o načinu na koji je Shakespeare pisao svoje stihove, a koja je izašla prošle godine, istaknuo je činjenicu kako je Shakespeare koristio veznik “i” na vrlo poseban način. Rekao je kako su u Shakespeareovo doba svi bili puni života, vrlo budni i cijelo se društvo mijenjalo, a

nove su riječi, kao i danas, stalno ulazile u jezik. Jučer sam čuo potpuno novu riječ—nešto kao “telefonski govor”.

— ODGOVOR: Glasovna pošta!

PB: — Glasovna pošta! Nove riječi nastaju, ulazeći u jezik. Isto je bilo i u Shakespeareovo doba. A on ih je volio iskoristiti u svom vokabularu; njegov radni vokabular iznosi, mislim, i do dvadeset pet tisuća riječi. U njegovoj publici bilo je vrlo bistrih mladih studenata koji su bili upoznati, kao što ste vi svi s glasovnom poštom, sa svim novim riječima, ali bilo je i nekih ljudi, lopova, prostitutki i zanatlija u publici, s mnogo užim vokabularom. Ted Hughes ističe kako je Shakespeare u svojim rečenicama uvijek koristio dva pridjeva. Jedan je pridjev bila profinjena, neuobičajena, osobita nova riječ koja je privukla pažnju takvog dijela publike, dok je drugi dio publike mislio: “Što? Što je rekao?”. Stoga je odmah došlo “i” pa svakodnevna riječ, što je u trenu spojilo oba dijela publike zainteresirane za isti smisao.

Smatram da je u neku ruku interesantno uvijek vjerovati da publika ima pravo ne doći u kazalište. Mislim da uvijek trebamo osjećati kako prazno kazalište nije greška publike. Stoga netko može misliti kako će publiku privući na jeftin način; netko se može izvući na lak način. Ili, možemo reći da uvijek postoje teme koje mogu zainteresirati ljude. Uvijek ima tema koje su ljudima zanimljive. A onda dolazi radno pitanje: kako pristupiti tim temama, starim ili novim, na jednostavan i jasan način da ih svatko može razumjeti?

Smatram da je početak jako važan. Sam početak predstave je mjesto gdje se, kao početni potezi na šahovskom natjecanju, vrlo često igra može dobiti ili izgubiti. Ako se na samom početku sve te ljude različite dobi, različitih interesa i različitih razina obrazovanosti može spojiti, onda se korak po korak može ići u nešto možda zahtjevnije od onog što je publika očekivala na početku, i smatram da je to jedini smjer kojim se može pristupiti pitanju kako napuniti kazalište.

Govorim o tome jer vrlo često ljudi doživljavaju tužno iskustvo s postavljanjem nečega što se općenito smatra vrijednim. Oдавно se diljem svijeta smatra vrijednim posta-

viti Brechtovu dramu. Brechtova drama pokazuje da nismo komercijalni, da smo na strani avangarde i politički angažiranog pisanja. To je pouzdano ljevičarski i tome slično. I Brechtova drama je s poštovanjem najavljena, a ljudi je ne dođu vidjeti. To izaziva ljutnju jer ispada kao da su ograničeni, tromi i samodopadni te nisu došli vidjeti što im se nudi. No, kritika bi mogla ići i u drugom smjeru, što znači ozbiljno odvagnuti ima li Brechtova drama na tom mjestu i u tom trenutku ikakvo značenje. Odgovor je možda ne, a ono što je potrebno je nešto sasvim drugačije.

*Brookov interes za Artauda spomenut je u sljedećem pitanju. Iako ne govori o tome u odgovoru, Brook je 1964. postavio eksperimentalnu sezonu nazvanu po Artaudu "Kazalište okrutnosti". Među predstavama koje su se nudile, tu su bile i dvije verzije Artaudovog MLAZA KRVI.*

— PITANJE: Artaud je na vas imao ogroman utjecaj i predstavljao vam je ishodište, što je kulminiralo u MARAT/SADEU. Možete li nam reći što je to bilo što je potaknuo u vama i kako je to nastavilo utjecati na vaš rad nakon MARAT/SADEA?

PB: — Oh, to je... Ne bih to baš tako rekao. Nikad nisam nimalo vjerovao Artaudovim idejama o kazalištu. Radio sam u kazalištu najmanje dvadeset godina, možda dvadeset i pet, a da nisam uopće čuo za Artauda. Bio sam u New Yorku i gospođa koju možda poznajete, Lucille Lortel, mi je prišla, bila je to neka vrsta javnog okupljanja kao ovo, i pitala me: "Možete li nam reći vaše mišljenje o Artaudu?" Pomislio sam: "Oh, Bože, moram saznati tko je to prije sljedećeg okupljanja." Otišao sam u knjižaru, našao Artaudovu knjigu, pročitao je i otada sam postepeno saznao dosta toga o Artaudu.

Kao čovjek, on je izuzetna, divna i fascinantna osoba. Vrlo bolesna. Vrlo bolesna, itekako! Tragično bolesna. Jedna od stvari koja je, smatram, bila centralna u iskustvu rada na predstavi MARAT/SADE, bila je spoznaja da nema ničeg romantičnog u mentalnoj bolesti. Mišljenje kako je to oblik

genijalnosti, kako to oslobađa sjajna područja unutrašnje slobode, nikako nije točno. S druge strane, mentalni bolesnici mogu imati trenutne i prilično izvanredne uvide, ali u osnovi oni žive unutar beskrajno tragičnih iskustava. Ono što je bilo vrlo interesantno u tom veoma složenom čovjeku (on je, osim ostaloga, bio i glumac, i zato što je bio veoma nagle prirode i imao veoma snažan izgled, čudno lice, bio je vrlo zanimljiv glumac) je to što je imao potpuno, potpuno, potpuno ekstremnu viziju kazališta. Hoću reći, bila je to najekstremnija vizija koju netko može imati o kazalištu.

Smatrao sam ju veoma vrijednom zbog teškoće s kojom kazalište uviđa koliko izuzetno može biti i kako je lako pomiriti se s pouzdanim, jednoličnim, samodopadnim, uobičajeno uspješnim, uobičajeno zabavnim, malograđanskim kazalištem. Stoga mi je Artaud, od trenutka kad sam se susreo s njegovim radom, bio interesantan jedino kao izazov. No, ako pokušate uzeti doslovno išta što je napisao i pokušate to iskoristiti u praksi, uvidjet ćete da on nije bio praktičar. Netko mi je nedavno rekao kako je u cijelom svom životu Artaud postavio deset-jedanaest kazališnih predstava od kojih je svaka ispala prilično loše. To je sve što je od praktičnog rada napravio. S druge strane, svugdje možete naći dobru, pouzdanu, iskrenu osobu koja je postavila mnogo uspješnih predstava u svom životu, a da nikad nije htjela ići Artaudovim smjerom. Međutim, postoje vizionari—Stanislavsky je jedan od njih, Meyerhold i Brecht također—koji su našli način kako spojiti viziju sa zanatom i praksom, a to je vrlo teško. Grotowski je, u svojim ranim radovima, postupao na prilično drugačiji način, s golemom vještinom i praktičnim znanjem, stvarnim znanjem o tome što je čovjek i koje su mogućnosti glumca. On je u praksi provodio mnogo onoga što je Artaud zagovarao. Stoga smatram da je na neki način Artaud zanimljiv i danas ako ga se uzme kao poticaj, a ne kao recept.

\* \* \*

*U ovom odgovoru, kao i u onome na 98. stranici, Brook misli na sliku Joana Miróa, LE CIRQUE (CIRKUS), iz 1937.*



— PITANJE: Ima li išta u vašem novom radu, radu na materijalu Olivera Sacksa, što je povezano s vašom diskusijom o Artaudu?

PB: — Pa, smatram kako je to zanimljivo. Većina od vas vjerojatno zna kako je Grotowski, kada je počinjao s radom u šezdesetima, imao vrlo jednostavan početak. Rekao je kako sve što bilo tko od nas radi, svaki trenutak koji stvaramo nije zapravo izraz nečega dubokog u nama. Ono je rezultat svega što smo na ovaj ili onaj način naučili. Rekao je kako u kazalištu, na primjer, ako uzmemo neku drugu, posebnu kazališnu formu—orijentalno kazalište, indijski ples, japansko kazalište ili europsku pantomimu—sve su one kodovi koji su, zato što su kodovi, sterilni. Oni su fosili, nisu živi. U cjelokupnom svom radu nastojao je potaknuti glumce da se oslobode svega što bi sličilo ičemu što su prije radili—mislite o tome u okvirima šezdesetih, načina na koji su slikari slikali, načina na koji je Jackson Pollock bacao boju na platno. Jučer sam gledao Miróovu sliku, u ovdašnjem muzeju, koja je upravo to. Dirnuti smo nečim i nemoguće je reći zbog čega jer je napravljeno od nešto boje ovdje, nešto boje ondje, pokreta tamo. Grotowski je smatrao kako je moguće da glumac svojim glasom proizvede ritmove govora koji nisu uobičajeni ritmovi govora, intonacije koje nisu uobičajene intonacije, pokrete tijela koji nisu uobičajeni pokreti tijela, na način na koji apstraktni umjetnik ili glazbenik stvara čisti zvuk ili čisti oblik. Zbog toga su se glumci intenzivno bavili yogom i radili post-yoga trening te im je tijelo bilo toliko razvijeno i oblikovano, a isto tako i glas, da su najskrivljeniji unutarnji impulsi iz dubine mogli doći na vidjelo i pronaći formu koja je bila u potpunosti glumčeva tvorevina, a jednom kada ju je pronašao, mogao ju je ponavljati ponovo, i ponovo, i ponovo. Tako ih je vodio. U njegovom vlastitom radu to je dovelo do izuzetnog perioda u kojem je ostvario pet ili šest remek-djela. Zatim je to napustio i zbog određenih razloga počeo s radom koji nije kazališni, niti je povezan s prikazivanjem predstava u javnosti.

Unatoč tome, po cijelom su svijetu grupe pod utjecajem Grotowskog *nicale, i nicale, i nicale*, s katastrofalnim posljedicama. On je genij s golemim znanjem koji je točno znao što radi. Međutim, grupe koje su ga kopirale vodili su ljudi koji su s njim proveli dva tjedna ili su vidjeli snimku njegova rada ili su pročitali knjigu—došlo je do toga da je čovjek koji je radio u kontrolnom tornju na aerodromu Orly, u svoje slobodno vrijeme, vikendima, poučavao Grotowskijevu metodu, samo zato što je, smatram, promatrao kako poljski avioni slijeću na Orly. Ljudi su radili nešto, a da nisu znali zašto, i bez potrebne vještine, a imitiranje Grotowskog postalo je jednim od najštetnijih utjecaja u svjetskom teatru.

Traganje za pokretom koji može čovjeka dirnuti svojom čistoćom bilo je, međutim, u našem poslu ono što nikad nismo prestali. Jedan od važnih doprinosa glumaca iz zemalja s duboko tradicionalnom kulturom, kao što su Bali ili Afrika, Japan ili Indija, bila je prirodnost tijela čija organska priroda nije bila uništena utjecajima 20. stoljeća. Činjenica da je ta organska priroda još uvijek dostupna omogućila nam je da uvidimo kako glumac može napraviti vrlo jednostavnu kretnju; on to čini [Brook gestikulira] ovako ili ovako [ponovo], na takav način da privuče našu pažnju te smo prikovani nečim što običnu kretnju čini izravnijom, jasnijom, čišćom.

Međutim, dok je Grotowski tragao za time samo u kretnjama koje nemaju ništa zajedničkog s onime što čovjek radi u svakodnevnom životu, mi smo otkrili, malo po malo, da zapravo ista ta mogućnost postoji čak i u najobičnijoj, najsvakodnevnijoj kretnji te da možemo uvažavati i cijeniti kretnju koja ima svakodnevni kontekst. Tokom dana netko može uzeti čašu; tokom dana netko može uzeti bokal vode, dići ga i točiti iz njega, ali ta se kretnja [toči vodu] i taj zvuk mogu učiniti izravnijima. I upravo je zbog toga *THE MAN WHO*, vrlo suvremena predstava koja prikazuje pacijenta i doktora u vrlo prepoznatljivim situacijama—ujedno i polje gdje glumci traže tu vrstu izravnosti. Zanimljivo je to što njena forma ne može biti dalje od Artauda, no neposred-

no je vezana uz rad započet u onome što zovemo kazalište okrutnosti kroz dugi, dugi proces proučavanja Artauda.

\* \* \*

*Brooku je postavljeno pitanje što misli od čega bi se trebao sastojati program kazališnih vježbi. Vratio je pitanje publici tražeći da oni odgovore. Sljedeću tvrdnju, na koju je onda odgovorio, izrekla je voditeljica dramske sekcije u srednjoj školi.*

046

— PITANJE: Primijetila sam kako vi proučavate život, dok smo mi, ponekad mi se čini, krivi što proučavamo kazalište. To me muči.

PB: — Mogu to razumjeti. Smatram da smo neka od najvrjednijih iskustava stekli kada smo u malim grupama krenuli u različite životne situacije i izvodili čiste improvizacije. Nauči se jako puno, pod uvjetom da se radi o čistim improvizacijama, a ne o onom što se obično misli pod improvizacijom. Većinom, kada netko govori o improvizaciji, misli na improvizaciju gdje je nešto već dogovoreno, gdje je netko rekao: “Gledaj, čekaš vlak. Vlak kasni, a imaš sastanak...” Zna, postoje određene početne točke. To nije ono što ja zovem čistom improvizacijom. Čista improvizacija je vrlo opasna, zahtijeva mnogo vježbe i vrlo je teška. Krenete, stignete na mjesto gdje vas očekuju (morate barem imati dopuštenje ući u taj prostor), gdje ima ljudi. Ne poznajete te ljude i ne znate što ćete izvoditi niti kako ćete početi. Ali znate da imate, po prilici, pedeset minuta i znate da ste grupi ljudi, možda grupi starijih ljudi u staračkom domu, rekli: “Možemo li u četvrtak popodne doći i izvesti nešto za vas?” I ti su ljudi rekli: “Da”, možda malo sumnjičavo, i vi dođete. Sada vidite pred sobom ljude koji su dijelom sumnjičavi, i to s pravom, ali u osnovi puni očekivanja. Eto, da li ćete iznevjeriti ta očekivanja?

Nešto se od vas očekuje. To je vrlo snažno. Odmah možete vidjeti da ako napravite bilo što—na primjer, uzmete čašu, bacite je nekome, a ta osoba se, hvatajući čašu, posklizne i padne na pod pa se dignu i vikne—gledat će, možda

će se nasmijati i slegnuti ramenima. Možete li učiniti bolje od toga? Možete li u pedeset minuta, počevši od ničeg, stvoriti nešto što će do isteka pedeset minuta oživjeti u tom prostoru? To je ogroman izazov. Nije važno uspijete li ili ne, dok god se ne držite onog što ste uvježbali i za što se nadate da će uspjeti. Istinski nastojite stvoriti nešto u tom trenutku, a da bi uspjele mora biti baš za te ljude. Ne može biti nešto za mlade ljude; vi ste u staračkom domu.

Kada smo tek počeli s improvizacijama, sjećam se da smo išli u bolnicu za mentalna oboljenja u Washingtonu. Za početak, kako bismo sve zainteresirali, svirač na udaraljkama počeo je svirati, što je prije uvijek uspijevalo. To uvijek zagrije publiku. Sviraio je preglasno jer nije bio dovoljno “u trenutku” da bi shvatio kako je za mentalne bolesnike i malo buke preglasno pa je postalo okrutno. Morao je to uvidjeti i povući se jer je svirao za jučerašnju publiku, a ne za ljude koji su bili prisutni. To je zastrašujuće, takav način rada. Nađete se u mnogo, mnogo različitih okolnosti, učeći o životu, o ljudima koje susrećete, s kojima poslije razgovarate, koji vas mole da im nešto izvedete, koji vam mogu nešto predložiti. To ima ogroman učinak na vaše tijelo, vaš glas, vaše pjevanje, vašu inventivnost, vaš karakter, i na sve ono što to znači. Možete shvatiti, zapravo, koliko psihologije lik zahtijeva. Sva ta pitanja proizlaze iz života. To može biti dopuna nečemu zatvorenom, ako se netko cijelo vrijeme pitanjima kazališta bavi unutar pokusne dvorane. Ako na to mislite, onda se potpuno slažem s vama.

\* \* \*

*Student je, u vezi s diskusijom o djeci u GOSPODARU MUHA, pitao sljedeće.*

— PITANJE: Na drugom mjestu ste govorili o nepotpunosti ljudskih bića te ste također spomenuli djecu kao potpunu. Smatrate li da je to proces koji prolazimo, da postajemo nepotpuni kako starimo? I da postoji stanje u djetinjstvu koje moramo ponovo postići kao odrasli?

PB: — Da, to je to pitanje nevinosti i iskustva. Dijete je potpuno do određene dobi, unutar mogućnosti dostupnih u tim godinama, ali nije ispunilo sve svoje mogućnosti. Zatim dolazi u pubertet kada se pojavljuju nove mogućnosti i stanju na pola puta. I tada počinju sve nevolje. Fizički, rasti se može do određene dobi. Ne treba nas zalijevati kao biljke. Možete povezati stopala, no inače je vrlo teško zaustaviti rast. Jednostavno rastete, rastete, rastete, prirodno, a onda ste odrasli. Vaše tijelo je odraslo, ali to ne znači da su vaše unutarnje mogućnosti ostvarene. I u tom trenutku nevinost je izgubljena i idete u komplikacije od kuda proizlaze svi problemi. Ono što morate učiniti jest proći kroz njih i razviti se do nove nevinosti. To nije ona stara; to bi bilo prelako. Hoću reći, vidite ljude sa svakojakim bolestima mozga koji ponovo postaju djeca. Ne može se reći da je cilj svakog odraslog biti kao dijete, ali u isto vrijeme biti odrastao na ovakav način nije dovoljno. Zato je toliko pisaca koristilo sliku prolaženja kroz šumu; imamo djetinjstvo, a onda imamo prolaženje kroz šumu koja je često mračna i neprohodna, a ako je moguće iz nje izaći, nalazimo novu formu koju možemo zvati nevinost. Jedna je nevinost dana; druga je otkrivena.

\* \* \*

*Ovo je pitanje, također studenta, postavljeno tokom prvog okupljanja.*

— PITANJE: Od početka vremena ljudi posvuda govore da se bliži kraj svijeta. Sličan tomu je vapaj da je kazalište mrtvo ili da umire. Ide li kazalište prema nekoj vrsti kataklizme, prolazi li kroz još jednu promjenu ili će ostati isto kao što i mi stalno postavljamo isto pitanje o tome zašto smo ovdje?

PB: — Smatram da je to savršen primjer, ako mogu reći, pogrešnog pitanja. Ne vaše, nego pitanje: je li kazalište živo ili mrtvo? To je pogrešno pitanje iz dva razloga. Jedno je—pa što? Što mi možemo učiniti u vezi toga? Koga briga? To je jedna strana. Druga je strana, recimo da danas netko ovdje postavi pitanje: odumiru li okupljanja ovoga tipa ili ne? Hoće

li za dvadeset godina ljudi zajedno sjediti u prostoriji i razgovarati? Opet, koga briga? Ovoga smo trenutka mi i nitko drugi u ovoj prostoriji i što učinimo s ovo malo vremena koje imamo zajedno, naša je stvar. Smatram da je to jedini način kako se može gledati na kazalište. Zaista, za sve ostalo neka sociolozi, futurolozi pišu što žele, a nećemo tratiti vrijeme na beskorisna pitanja.